

Texte et image dans l'Antiquité : lire, voir et percevoir

Art and text in Antiquity: to read, see and perceive

Susanne Muth, Richard Neer, Agnès Rouveret et Ruth Webb

Traducteur : Aude Virey-Wallon et Géraldine Bretault



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/perspective/145>

DOI : 10.4000/perspective.145

ISSN : 2269-7721

Éditeur

Institut national d'histoire de l'art

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 219-236

ISSN : 1777-7852

Référence électronique

Susanne Muth, Richard Neer, Agnès Rouveret et Ruth Webb, « Texte et image dans l'Antiquité : lire, voir et percevoir », *Perspective* [En ligne], 2 | 2012, mis en ligne le 30 juin 2014, consulté le 01 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/perspective/145> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/perspective.145>

Texte et image dans l'Antiquité : lire, voir et percevoir

Points de vue de Susanne Muth, Richard Neer et Agnès Rouveret, avec Ruth Webb

Le rapport entre texte et image a toujours joué un rôle primordial dans l'étude de l'art de l'Antiquité. En effet, la perte de la quasi-totalité de la peinture antique (surtout avant les découvertes à Pompéi et Herculaneum au XVIII^e siècle) a obligé les savants, artistes et commanditaires de la Renaissance à avoir recours aux textes, comme les Images de Philostrate ou la Calomnie d'Apelle de Lucien, pour reconstruire à la fois une conception de l'art antique et des peintures réelles. Ce recours aux textes était à la fois rendu possible et encouragé par le grand nombre d'auteurs grecs, puis romains, qui ont écrit sur les arts visuels, à commencer par Homère et son évocation célèbre et toujours débattue du bouclier d'Achille (Iliade, 18). L'exemple d'Homère fut déterminant puisque la description d'œuvres d'art (ekphrasis selon le vocabulaire moderne) était devenue un élément incontournable pour les poètes épiques d'abord, puis pour les auteurs de poésie de toute sorte. Parallèlement à ces évocations poétiques des œuvres d'art – intégrées parfois à l'œuvre elle-même –, on trouve à partir de l'époque classique (V^e siècle avant J.-C.) des réflexions poussées sur la nature de l'image, son rapport au monde et son impact sur le spectateur. Platon considérait la peinture comme l'exemple même de l'apparence vide et trompeuse ; les auteurs d'épigrammes hellénistiques réfléchissaient sur le travail de déchiffrement entrepris par le spectateur ; et – phénomène très important mais trop souvent négligé – les auteurs de l'Antiquité tardive et de Byzance menaient une réflexion intense sur l'image et son rapport au divin dans le cadre de débats sur l'image religieuse qui ont trouvé leur point culminant dans l'iconoclasme byzantin. À ces textes s'ajoute la collection d'anecdotes sur l'art et les artistes recueillies par Pline dans son Histoire naturelle.

Professeur d'archéologie à la Humboldt-Universität, **Susanne Muth** étudie les images dans l'Antiquité grecque et romaine, à travers notamment les mythes et la représentation de la violence.

Richard Neer, David B. and Clara E. Stern Professor of Humanities, Art History and the College à l'University of Chicago, dirige *Critical Inquiry* et publie sur l'art grec, le cinéma et l'esthétique.

Agnès Rouveret enseigne l'histoire de l'art et l'archéologie à l'université Paris Ouest Nanterre La Défense. Elle est l'auteur de plusieurs ouvrages sur l'histoire de la peinture et sur les théories artistiques dans l'Antiquité.

Ruth Webb, professeur de grec à l'université Lille 3, a publié *Demons and Dancers: Performance in Late Antiquity* (Cambridge, 2008) et *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice* (Farnham, 2009).

Les premiers historiens de l'art à exploiter ces sources – notamment les descriptions poétiques et rhétoriques de l'Antiquité – les ont vues et lues comme des ouvertures transparentes permettant un accès direct et sans encombrement à l'art. Les tentatives aux XVIII^e et XIX^e siècles de reconstruire le bouclier d'Achille ou de Hercule selon les descriptions données par la poésie épique sont des témoignages éloquents de cette attitude. De même, les savants allemands du XIX^e siècle blâmaient les qualités « rhétoriques » de Philostrate qui les empêchaient de concevoir l'image décrite. Même les premiers recueils de sources écrites sur la peinture et la sculpture antiques, comme le « Recueil Milliet » publié par Adolphe Reinach en 1921¹, organisaient les extraits dans l'ordre chronologique selon l'artiste concerné, mélangeant ainsi sources philosophiques et littéraires, écrites par des auteurs que séparaient des siècles entiers. Ainsi se mettait en place un jeu de miroirs dans lequel la position privilégiée accordée au texte comme source conduisait à son démantèlement et au refus de lire le texte comme tel.

Nous sommes plus conscients aujourd'hui de l'importance du contexte et du genre de nos sources écrites. Paradoxalement peut-être, une attention plus grande accordée à la nature du texte a suscité des lectures bien plus fructueuses pour l'histoire de l'art, qui soulignent l'expérience du spectateur, ce que la parole peut communiquer bien plus aisément. L'apport d'approches inspirées par l'anthropologie, qui reconnaissent que les sociétés ont des manières différentes d'appréhender les images et les textes, représente une autre grande révolution – d'où, à mon sens, la difficulté soulevée par la formulation « art et texte » privilégiée par certains chercheurs, qui suppose une conception stable de l'art de l'Antiquité à nos jours. Il convient ici de revenir à l'exemple byzantin, qui montre la place très particulière de l'image au sein d'une société dans laquelle l'accès au divin donné par l'image primait sur le rôle de l'artiste. Le changement de focalisation pour attribuer autant, voire plus, d'importance au spectateur qu'à l'artiste, est allé de concert avec la naissance des théories de la réception et de la performativité dans la seconde moitié du XX^e siècle.

Actuellement, les études évoluent vers une conception dialogique et interactive du rapport entre texte et image plutôt que hiérarchique. Cette vision est fondée sur des pratiques antiques qui tendaient à juxtaposer paroles (pour modifier le terme) et images, que ce soit dans le banquet grec, le triomphe romain ou l'église byzantine. Elle s'appuie également sur le fait que, selon certains théoriciens antiques, chaque énoncé pouvait provoquer une image dans l'esprit de l'auditeur. Ces conceptions antiques effacent souvent les distinctions entre texte et image qui peuvent nous sembler si nettes. L'image pouvait aussi être accompagnée de paroles, que celles-ci soient écrites, comme dans le cas des inscriptions, ou suscitées dans l'esprit du spectateur. Dans cette interaction, ce dernier est appelé à jouer un rôle central qui peut être actif, comme dans le cas

du déchiffreur du sens de l'image qui figure dans plusieurs textes, ou plus passif, comme dans la conception d'Alfred Gell, pour qui le spectateur se trouve envoûté par la puissance de l'image. Mais, en fin de compte, ces deux postures ne sont peut-être pas si contradictoires : le déchiffreur est poussé par l'image à y trouver un sens, puis l'envoûtement résulte d'un travail d'interprétation et d'identification des forces qui ont produit l'image, interprétation certes spontanée mais qui n'existe pas moins [Ruth Webb].

Ruth Webb. *Quelles ont été, à votre avis, les principales avancées dans l'étude de la relation entre le texte et l'image ces dernières années, et quelles sont les perspectives les plus prometteuses pour la recherche ?*

Susanne Muth. La comparaison entre texte et image constitue depuis toujours un élément essentiel de la recherche sur les images antiques², comme dans les sciences humaines plus largement³. Les intérêts et les objectifs de ce rapprochement ont toutefois changé au fil du temps. Alors que le texte et l'image ont longtemps été perçus comme des moyens d'expression concurrents, et par là même examinés dans un rapport plus ou moins explicitement hiérarchique, s'est dessinée récemment une nouvelle approche chez les spécialistes d'images antiques : image et texte sont désormais analysés avant tout dans leur juxtaposition et leurs interactions, alors que l'on tente de saisir leur potentiel selon leurs spécificités médiales respectives⁴.

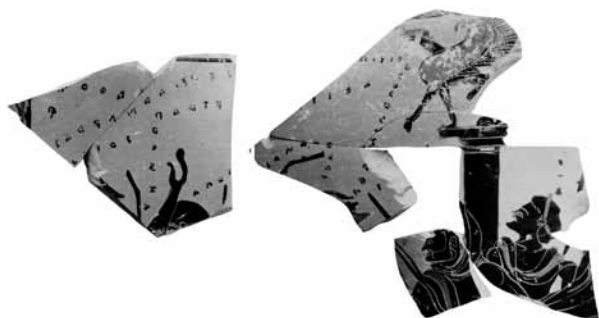
De toute évidence, cette vision nouvelle est aussi la conséquence d'une recherche de plus en plus centrée sur la contextualisation. Dans les espaces matériels de la vie quotidienne antique comme dans les situations ritualisées, textes et images agissaient généralement de concert, en tant que deux supports distincts d'une communication cohérente. Les sociétés de l'Antiquité employaient ces deux médiums de façon identique pour façonner culturellement leur espace de vie : au cours du symposium grec, par exemple, on récitait des textes tout en contemplant des images peintes sur la céramique de luxe ; sur les forums romains, inscriptions et décors sculptés distinguaient conjointement les monuments ; dans les tombes, l'éloge du défunt pouvait figurer à la fois dans une épigramme funéraire et sur les ornements figuratifs du sarcophage, etc. Ce n'est pas la rivalité des médiums, mais plutôt leur dialogue au service d'un message plus complexe qui présidait à l'emploi de l'image et du texte.

En focalisant davantage notre regard sur cette coexistence et cette coopération, définies par le contexte, on constate combien l'interaction entre ces deux médiums présente des facettes variées, et combien leur efficacité respective au sein de ce dialogue pouvait être exploitée de façon plurielle : image et texte pouvaient se renforcer, se mettre en valeur ou se contredire, et ils pouvaient ensemble transmettre des idées précises par la répétition, la complémentarité ou le contraste – exhortant le lecteur, l'auditeur ou le spectateur à des modes de réception sans cesse renouvelés.

Ainsi la bravoure (*virtus*) de l'empereur romain pouvait être vantée sur une inscription par un mot unique définissant cette vertu ; l'image, à l'inverse, devait montrer une scène plus complexe illustrant certes la vaillance, mais ouvrant en même temps un éventail plus large de qualités (prévoyance, énergie, courage, sens du commandement, aspiration à la victoire, supériorité, etc.), qui assure une caractérisation plus exhaustive de l'empereur (fig. 1) – le spectateur étant incité à la déchiffrer lui-même à travers les différentes accentuations et appréciations⁵. Un message ciblé et précis sous la forme de la communication linguistico-verbale et un message plus ouvert, et qui exige un effort d'interprétation sous une forme visuelle – c'est précisément

1. Solidus de l'empereur Constantin, 313-315 après J.-C., Berlin, Staatliche Museen, Münzkabinett.





2. Fragments d'une hydrie attique à figures noires représentant l'énigme du Sphinx de Thèbes, 520-500 avant J.-C., Bâle, Collection Cahn.

formes d'expression, et par conséquent de mieux comprendre leur emploi dans les civilisations antiques.

En effet, plusieurs découvertes archéologiques étudiées par Zahra Newby, Ruth Newby-Leader, Richard Neer, Michael Squire, Katharina Lorenz et moi-même, entre autres, montrent nettement combien ces médiums étaient utilisés à dessein dans une interaction de leurs potentiels communicatifs propres. Ainsi, dans les tombes de l'Empire romain, les différents aspects de l'éloge funèbre étaient habilement répartis, entre l'épigramme funéraire et les reliefs ornant le sarcophage, afin de formuler les termes du discours de façon percutante : alors qu'une épigramme célébrait des vertus précises, les images du sarcophage présentaient un panégyrique chargé d'émotion⁶. Les témoignages intermédiaires, dans lesquels l'image et le texte sont combinés directement sur un même support artistique, exploitent au mieux cet échange entre le linguistico-verbal et le visuel, comme en témoignent la céramique attique de luxe associant scène peinte et inscription, ou encore les monnaies romaines alliant figure et légende (fig. 1-2)⁷.

Agnès Rouveret. L'avancée la plus considérable dans l'analyse des relations entre texte et image pour la période antique trouve son origine dans le renouveau profond suscité par les recherches qui se sont développées autour des années 1960-1970 dans l'ensemble des disciplines relevant des sciences humaines et sociales. On a ainsi assisté à la déconstruction de la notion même de texte, à de multiples tentatives pour « penser » l'image et en décrypter les mécanismes de façon rationnelle et « systémique », tout en soulignant la part irréductible du non-verbal qui la caractérise. L'exploration de ces nouvelles voies s'est appuyée sur des corpus clos et homogènes tels ceux que nous évoquons plus loin à propos de la « cité des images » et des langages hybrides élaborés en milieu étrusque et italique. Un des effets collatéraux de ces recherches est d'avoir plutôt renforcé la dichotomie entre les deux ordres d'évidence, alors même qu'elles valorisent l'analyse de l'image en tant que telle, en rupture avec la tradition héritée du XIX^e siècle, qui tendait à en faire une « illustration » du texte. Ainsi, par un paradoxe qui n'est qu'apparent, la déconstruction du rapport entre texte et image a renforcé et diversifié les études consacrées à ce thème.

De fait, le savoir constitué par la tradition des études classiques s'est fondé sur le lien entre les textes (quels qu'en soient les supports matériels) et les traces encore visibles – et progressivement mises au jour – des monuments antiques et de leurs décors. Ce savoir constitutif de l'archéologie classique s'est donc construit sur le contraste entre le verbal et le visuel, et sur une perception autoptique des vestiges du passé. L'histoire des découvertes et les recherches historiographiques menées au sein des disciplines composant les sciences de l'Antiquité représentent un premier

par ce dialogue et cette interaction des médiums que leurs limites respectives pouvaient être compensées, permettant ainsi d'atteindre des possibilités de communication plus étendues et polymorphes.

Pour les recherches futures, il paraît donc intéressant d'analyser le fonctionnement de chacun des médiums avant tout dans la perspective d'une interaction entre texte et image : il sera alors possible de mettre en évidence de façon d'autant plus subtile et différenciée les limites, mais aussi les chances et potentialités inhérentes au fonctionnement des deux

facteur de progrès dans l'exploration des rapports entre texte et image et dans la constitution des savoirs nés de leurs interactions. On peut citer quelques exemples : les conflits entre historiens et « antiquaires » aux XVIII^e et XIX^e siècles au sujet de l'histoire ancienne, analysés dans un texte fondateur d'Arnaldo Momigliano⁸, l'impact de la découverte en 1506 du groupe statuaire identifié avec le « Laocoon », que Pline l'Ancien (*Histoire Naturelle*, 36 et 37) considérait comme supérieur à tous les chefs-d'œuvre de la peinture et de la sculpture (*opus omnibus et picturae et statuariae artis praeferendum*) ; les recherches des peintres de la Renaissance pour transcrire en images les descriptions de tableaux de Lucien ou de Philostrate l'Ancien, la *Calomnie d'Apelle* constituant sans doute l'exemple le plus célèbre de cette recherche de visualisation des chefs-d'œuvre perdus de la peinture antique.



3. Graffiti sur la scène du théâtre d'Aphrodisias, époque impériale.

La tendance encore dominante dans l'historiographie contemporaine donne la primauté au texte sur l'image. Cette dernière garde en effet une part irréductible à la transposition verbale tandis que le texte semble établir un dialogue plus direct et familier entre l'Antiquité et le lecteur contemporain. En outre, les textes antiques transmis par la tradition manuscrite ou grâce à l'archéologie invitent à cette confrontation entre les textes et les images. À côté des domaines de la littérature et de l'histoire de l'art qui seront abordés en réponse à la deuxième question, le rapport entre texte et image peut être évalué à travers les vestiges de la culture matérielle. Il s'agit d'un vaste domaine où la nature et la fonction des supports créent soit des cas d'espèce (peintures, graffiti, inscriptions dans les rues et dans les lieux publics des cités vésuviennes, peintures « liturgiques » de Délos, *ostraka* inscrits et figurés⁹ ; fig. 3), soit des formes récurrentes susceptibles d'être mises en série, ainsi dans l'expression monumentale du pouvoir à Rome¹⁰, ou dans les lieux de la vie privée : vaisselle inscrite accompagnant les jeux du symposion ; allusions lettrées dans l'espace domestique romain¹¹. Ces recherches sur la culture matérielle confirment l'omniprésence des textes et des images dans l'espace urbain antique et permettent d'aborder les mécanismes qui règlent leur coexistence¹². Elles s'intéressent à l'imaginaire social dans les pratiques et les rituels de la « cité des images » comme à propos du « pouvoir des images » dans la Rome augustéenne¹³. Plusieurs ouvrages¹⁴ insistent sur le fait que notre vision de la dichotomie entre textes et images est conditionnée par des comportements culturels et religieux bien postérieurs à l'Antiquité gréco-romaine. Il en va de même pour le rôle de la tradition orale et écrite par rapport aux choses vues et perçues dans l'écriture de l'histoire, comme l'a montré Francesco De Angelis à propos d'Hérodote et de Pausanias¹⁵.

En parallèle avec ces travaux, l'intérêt porté aux autres cultures du monde classique et de ses marges a conduit à constituer des corpus autonomes d'images et à en dégager les logiques de fonctionnement en prenant appui sur des approches fondées sur des modèles contemporains, par exemple la sémiologie et l'analyse des langages hybrides (sabir, pidgin, créole) qui se forment dans les situations de contact entre populations de langues et de cultures différentes¹⁶. C'est une voie qui a été suivie pour l'analyse des tombes peintes de Paestum¹⁷. De même, la constitution du corpus des images étrusques ces quinze dernières années a donné lieu à des approches comparatives et à plusieurs stratégies d'interprétation pour définir l'imaginaire social et cerner le contenu eschatologique des représentations funéraires¹⁸.

Parmi les perspectives ouvertes par les recherches en cours et à côté des travaux consacrés aux rapports multiples entre image et religion, renforcés par la publication de corpus tels que le *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* (ThesCRA)¹⁹, il me semble que l'on doit mettre l'accent sur l'apport des approches cognitives liées à l'image et à toutes les formes de visualisation. Ces recherches permettent de cerner de façon beaucoup plus fine les formes d'expression de l'intériorité et de la subjectivité dans l'Antiquité, qui mettent en jeu des conceptions très particulières de l'image, de la mémoire et de l'imagination. De telles enquêtes sont directement liées aux travaux qui explorent les liens entre « *art and text* », et entrent en résonance avec d'autres thématiques en plein développement comme la notion de performance ou les échanges entre le visuel et l'auditif, voire l'olfactif. Ces travaux prennent également appui sur le renouveau des études consacrées à la rhétorique et aux pratiques d'apprentissage et de transmission des savoirs dans l'Antiquité²⁰.

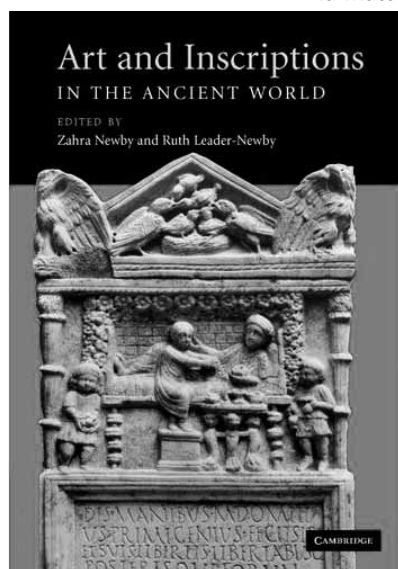
Richard Neer. Jusqu'à dans les années 1990, les discussions portant sur le texte et l'image dans l'Antiquité classique étaient largement de nature sémiologique. La « science normale » consistait à classer et à mettre en relation différents systèmes de signes, quoique de manière relativement informelle. Dans ce domaine comme ailleurs, Jean-Pierre Vernant s'est illustré en tant que pionnier et source d'inspiration, aux côtés de François Lissarrague et Jesper Svenbro. Les chercheurs anglophones en ont pris bonne note, notamment à travers deux recueils parus en 1994 et 1996, le premier édité par Robin Osborne et Simon Goldhill, et le second par Jás Elsner²¹. Au même moment, des travaux importants sur les inscriptions voyaient le jour (à l'exemple du *Corpus of Attic Vase Inscriptions* de Henry Immerwahr), alors même qu'émergeaient de nouvelles sources textuelles (parmi lesquelles les poèmes récemment découverts de Posidippe)²².

Depuis cette époque, la sémiologie pure a pratiquement disparu de l'ensemble des domaines de recherche. Mais de la même manière que les dinosaures ont subsisté sous la forme d'oiseaux, la sémiologie a évolué pour donner corps aux *media studies*. L'objet de cette discipline ne vise pas tant la classification de systèmes de signes que la matérialité des médias et leur mise en réseau. Ce changement dénote l'attention

nouvelle qui est accordée aux corps et aux perceptions sensorielles, à la phénoménologie et à la technologie. Pour bien des chercheurs travaillant sur ce sujet, la distinction entre le texte et l'image est peut-être moins importante à établir que celle entre la vue et l'audition, par exemple entre les systèmes d'écriture et les statues d'un côté, et les chants et la musique de l'autre. Les meilleurs travaux – je pense à ceux de William J. T. Mitchell sur l'« imagetexte » ou ceux de Jacques Rancière sur la « phrase-image »²³ – ne récusent pas la distinction entre le mot et l'image, mais ils insistent pour que la taxonomie soit comprise comme une abstraction formelle et ils soutiennent que les catégories logiques sont inopérantes en dehors de la vie courante. Dans cette perspective, Lissarrague était un *media theorist* avant la lettre, dont les travaux actuels sur le corps et l'iconicité sont formidables. Il est tout de même significatif que l'héritier des recueils de Goldhill, Osborne et Elsner soit *Art and Inscriptions in the Ancient World*, paru en 2007 et édité par Zahra Newby et Ruth Leader-Newby (fig. 4) : le passage de « texte » à « inscriptions » dans le titre en dit long²⁴.

La vue et l'audition ne sont pas les seuls éléments pertinents de recherche ; c'est l'ensemble du spectre sensoriel qui est à débattre.

4. Zahra Newby, Ruth Leader-Newby, *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, 2007.



Même les ouvrages qui semblent au premier abord relever d'un courant plus traditionnel, comme les excellents *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity* et *The Iliad in a Nutshell* de Michael Squire²⁵, vont dans cette direction, à l'instar des travaux de jeunes spécialistes comme Alexandra Pappas et Ann Patnaude. Dans cette même idée, je citerai le livre dense et éblouissant de James Porter, *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece* paru en 2010²⁶, qui offre une théorie historique des médias sous les traits d'une philologie du futur, et que tous ceux qui s'intéressent à l'art grec devraient lire.

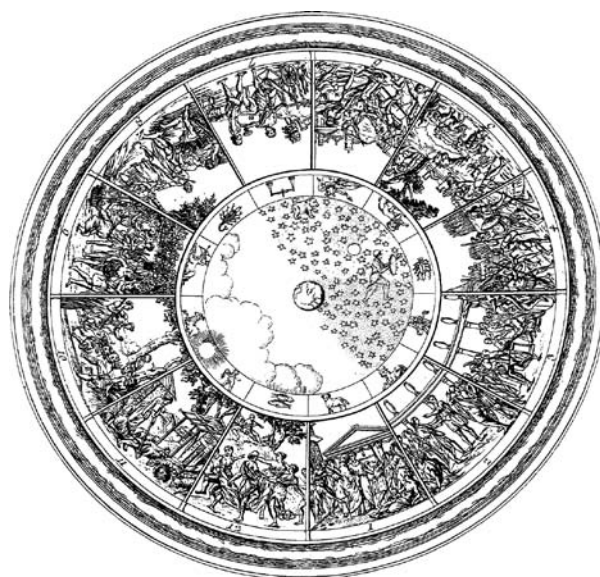
Ruth Webb. *Ce débat porte précisément sur la relation entre texte et image. Si nous partons de la terminologie art et texte utilisée par plusieurs chercheurs, notamment anglophones, quelles en sont les conséquences ?*

Agnès Rouveret. Le changement est important puisque le rapport « art and text », explicitement posé dans deux ouvrages parus à deux ans de distance, le premier de Goldhill et de Osborne sur la culture grecque, et le second de Elsner sur la culture romaine²⁷, puis par celui de Liz James consacré à Byzance²⁸, s'inscrit dans un périmètre plus circonscrit que celui défini par le thème général de texte et image. Il touche avant tout l'histoire de l'art et l'histoire littéraire, deux domaines entre lesquels la culture antique, depuis Homère, a établi d'étroites corrélations résumées par la célèbre comparaison : *ut pictura poesis*²⁹.

Les sources écrites constituent la plupart du temps des textes fondateurs. Ainsi le bouclier d'Achille décrit par Homère au chant XVIII de *l'Iliade* constitue-t-il une matrice de référence qui infuse toute la tradition littéraire (et figurée) postérieure jusqu'à l'Antiquité tardive (fig. 5). Le corpus des œuvres composées pour le théâtre constitue un deuxième ensemble essentiel pour évaluer la diffusion de la culture savante et lettrée dans un plus vaste public et pour cerner les jeux entre le visuel et le verbal dans l'espace de la représentation et de la « performance »³⁰. La tradition philosophique de Platon à Aristote relayée par les grandes écoles de pensée de l'époque hellénistique constitue un autre ensemble fondamental, auquel on joindra l'important corpus des textes rhétoriques qui éclairent les formes et les pratiques de diffusion des savoirs au sein des élites. Pour l'archéologie classique et l'histoire de l'art gréco-romain, on évoquera le *De Architectura* de Vitruve, *l'Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien, la *Périégèse de la Grèce* de Pausanias et les descriptions (*ekphraseis*) de Lucien, des Philostrates et de Callistrate. On soulignera pour l'ensemble de ces textes le rôle essentiel des éditions scientifiques, avec traduction et commentaires. La publication de corpus comme le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)* pour les mythes, ou *Pompei: pitture e mosaici (PPM)*³¹ pour les décors domestiques romains, apporte également un soutien considérable au développement des travaux dans ces domaines.

En près de vingt ans, les débats entre spécialistes autour de certains textes et monuments significatifs ont ouvert beaucoup de pistes et permis de définir un certain nombre de « cas d'école ». On peut citer la question de la visibilité de la colonne trajane par le public³², la signification de la fresque dionysiaque de la Villa des Mystères³³ ou le statut que l'on doit accorder

5. Dessin du bouclier d'Achille publié dans Denis Diderot, Jean le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, 1777, suppl. pl. 3.



à la description d'objets d'art, d'Homère à l'époque byzantine, par rapport à la définition de l'*ekphrasis* présentée dans les manuels de rhétorique³⁴. En matière d'*ekphrasis*, on note l'importance de certains thèmes particulièrement adaptés aux jeux entre le verbal et le visuel fondés sur les effets de miroir (Narcisse) ou de mise en abyme (poème 64 de Catulle sur les noces de Thétis et Pélée). Chacun nécessiterait une analyse approfondie de la bibliographie qui excède de loin les limites de cette intervention.

Depuis la publication des nouvelles épigrammes de Posidippe de Pella en 2001³⁵, le genre épigrammatique a donné lieu à de nombreuses recherches qui ont profondément renouvelé notre connaissance des premières formes de critique d'art, développées dans le milieu des cours hellénistiques, notamment à Alexandrie, entre la fin du IV^e siècle et le III^e siècle avant J.-C., dans le dialogue et l'émulation entre poètes et artistes. Cette découverte papyrologique renforce de façon décisive notre connaissance des premiers auteurs de traités sur l'art identifiés depuis la fin du XIX^e siècle à partir des sources latines, essentiellement l'*Histoire Naturelle* de Pline l'Ancien. Avec Posidippe nous disposons d'un texte en langue grecque contemporain de la création des premières histoires de l'art. Or deux parties du recueil, les *andriantopoika* (poèmes sur les sculpteurs) et les *lithika* (poèmes sur les pierres) reposent sur le thème des collections. Ces dernières sont à la fois des collections réelles, constituées par les souverains, et des créations fictives destinées à mettre en scène la multiplicité des discours suscités par les œuvres d'art dans les milieux lettrés³⁶. On peut suivre ainsi de façon beaucoup plus fine l'évolution du vocabulaire technique relatif aux arts entre le III^e siècle et le I^{er} siècle après J.-C., en parallèle avec la réception de ces discours critiques par les élites romaines entre la fin de la République et l'Empire. Des passerelles nouvelles sont établies entre les périodes et permettent de tisser des liens plus étroits entre la littérature descriptive hellénistique et les recueils des rhéteurs grecs de l'époque impériale.

« À quoi sert l'*ekphrasis* ? », la question posée par Goldhill³⁷ ouvre sur une multiplicité de réponses en fonction du point de vue adopté et des scénarios mis en jeu par les rhéteurs eux-mêmes, qui y ont enfermé toutes les ressources de leur art d'écrire, mais aussi d'enseigner et de persuader. Ce n'est pas esquiver la difficulté que de proposer d'y voir une forme d'encyclopédie de leur savoir et de leur pratique, un conservatoire des genres littéraires et des formes de style, une mise en scène du rapport idéal entre maître et disciple, et un prodigieux trésor de citations des grandes œuvres du passé et des liens qui les rattachent les uns aux autres à l'image de la toile d'Arachnè.

En parallèle, la mise en évidence de formes discursives sur l'art qui définissent le bagage idéal de l'homme cultivé – celui qu'en d'autres temps on appelait l'honnête homme – permet d'aborder l'analyse des œuvres d'art contemporaines à l'aide d'un vocabulaire critique précis et normé. Ainsi les épigrammes de Posidippe de Pella permettent de souligner l'impact profond des créations artistiques qui caractérisent l'art de l'époque d'Alexandre et de ses successeurs immédiats. Le poète les qualifie lui-même d'« art nouveau » par rapport aux formes classiques plus anciennes qu'il juge dépassées. C'est là une vision inédite de l'histoire de l'histoire de l'art, puisque les données jusqu'ici connues et transmises par les filtres romains privilégiaient la vision classicisante d'un art dont l'excellence appartenait au passé, un schéma rétrospectif sur lequel l'histoire de l'art moderne s'est construite. Les découvertes archéologiques, en particulier dans le domaine de la peinture macédonienne, permettent d'établir un parallèle étroit entre ces notions critiques et les œuvres elles-mêmes. En retour, notre regard sur la peinture romaine de la fin de la République est

modifié par cette connaissance plus fine de l'histoire de la critique hellénistique autour de thèmes comme les variations d'échelle, les classements par genre, la notion même de tableau ou l'espace fictionnel³⁸ (fig. 6).

Susanne Muth. Alors que la formule « texte et image » met l'accent en premier lieu sur les structures du contenu sémantique de la communication et sur le potentiel du verbal et du visuel, le rapprochement « art et texte » souligne davantage le côté formel et esthétique du phénomène³⁹.

La dimension formelle et esthétique peut jouer un rôle évident, notamment dans la mise en scène des textes. L'exemple le plus célèbre est fourni par les calligrammes, ces poèmes disposés en forme de dessin⁴⁰ dans lesquels la présentation du texte manifeste une qualité plastique. Or la conception esthétique des inscriptions portées sur les vases attiques⁴¹ et la disposition des inscriptions sur les sculptures grecques⁴² montrent, elles aussi, que les textes ne cessent d'exploiter le potentiel du support visuel. Inversement, face à la conception formelle des images, il convient de s'interroger sur leur qualité textuelle, comme ce fut le cas récemment lors de la discussion féconde sur les *Tabulae Iliacae*⁴³.

De telles observations révèlent que la question de la dimension esthétique et formelle dans la mise en scène de l'image et du texte ouvre un champ passionnant aux investigations futures : elles offriront une vision élargie sur les imbrications plurielles et sur les interactions entre les systèmes de communication verbaux et visuels dans les civilisations antiques – et par là même sur le rapport des sociétés antiques au texte et à l'image, un rapport à la fois extrêmement complexe, expérimental et ludique. On pourra y puiser d'autres arguments percutants contre une polarisation simplificatrice de ces deux systèmes médiaux, une opposition qui imprègne encore maints débats archéologiques.

Richard Neer. « L'art » est, de toute évidence, une catégorie bien plus large que « l'image », comprenant la poésie, la musique, le théâtre et l'architecture ; il existe également un art de penser, un art de la politique, un art de la guerre. Prendre la question au pied de la lettre signifierait par conséquent une modification si radicale des termes que tout serait différent. Cette réponse, qui peut sembler évasive, reflète la manière dont j'interprète la question : autrement dit, quelle conséquence découle du fait de considérer ou non les « images » antiques comme de « l'art » ? Or cette question dépend entièrement de ce que nous entendons par « image », qui dépend à son tour de l'expérience – ce qui fait l'objet de la question suivante.

Je trouve pour ma part significatif que le terme invariant dans ce débat soit « texte », tandis que le terme fluctuant ou sujet à caution est « art » ou « image ». Pourtant, le « texte » est une catégorie très vaste, et en aucun cas homogène ; il suffit de songer aux dissemblances entre les hiéroglyphes égyptiens, l'écriture cunéiforme des Sumériens, les caractères chinois et l'alphabet grec, et aux différentes modalités d'association de chacun de ces ensembles à des images, qui ne fonctionnent



6. Fresque du cubiculum M (détail), Villa dite de P. Fannius Synistor, vers 60-50 avant J.-C., Boscoreale.

pas comme des écritures. Je me soucie moins de statuer sur le juste binôme – art et texte ou image et texte – que d'étendre l'éventail des références et d'en approfondir la description. Le texte comme l'image doivent être compris dans un champ élargi, en insistant sur leurs phénoménologies, leurs matrices institutionnelles, leurs ressources matérielles et les idéologies de leur discrimination – en parallèle des classifications sémiologiques plus traditionnelles.

Ruth Webb. *Nombre d'études portant sur le texte et l'image visent à nous aider à comprendre l'expérience de l'observateur ancien et le processus de visualisation – autrement dit de la culture visuelle – dans l'Antiquité. Dans quelle mesure est-il possible d'appréhender l'expérience des Anciens, et quels outils et approches sont les plus pertinents selon vous à cet égard ?*

Agnès Rouveret. C'est une question cruciale, qui rejoint les questionnements d'autres chercheurs, par exemple les réflexions et les propositions de Gilles Sauron sur l'« archéologie du regard »⁴⁴. On peut toujours reprocher aux analyses contemporaines de plaquer des préoccupations, voire des modes de perception qui nous sont propres sur des réalités anciennes. Mais ce conditionnement est d'une certaine façon inévitable. Ainsi si l'on regarde les questions que nous abordons dans ce débat, on constate que l'évolution des problématiques met l'accent sur la question de la « lecture » des images marquée par l'approche sémiologique et les travaux sur la communication, sur la question de la réception des images en fonction des contextes concernés et, plus récemment, sur la culture visuelle et les formes de visualisation qui sont marquées par le développement des sciences cognitives. Nos approches actuelles sont enfin également conditionnées par les traditions propres à chaque milieu scientifique européen et extra-européen, comme notre propre débat le met en évidence, à commencer par la difficulté à traduire en français l'expression « *art and text* ».

Même s'il s'agit d'une remarque évidente, on doit souligner la place omniprésente des images dans la création et la culture contemporaines afin de bien marquer la distance irréductible qui nous sépare de la situation antique, en particulier en matière de reproduction et de diffusion du texte et de l'image⁴⁵, une distance que le caractère fragmentaire de la documentation disponible rend encore plus frappante. Le vocabulaire lié au champ de la vision et de la perception est conditionné par l'histoire même du regard et de la représentation de l'espace, comme Erwin Panofsky l'a démontré de façon magistrale. Il est aisé de montrer, à propos de termes comme « perspective » ou « paysage », comment les traductions modernes peuvent introduire des notions non pertinentes (ou fortement biaisées) par rapport au texte original.

Je pense néanmoins que nous disposons de fils conducteurs dans les textes et les images conservés. Depuis près d'un quart de siècle, la sophistication des méthodes d'analyse est allée de pair avec la progression des connaissances. Il faut souhaiter que le dialogue interdisciplinaire puisse être encore approfondi afin de dépasser les discours clos au sein des traditions disciplinaires sans pour autant banaliser les contenus. Ces approches croisées devraient permettre de dégager des éléments de l'univers imagé définissant telle ou telle période. Cette exigence de la recherche trouve des terrains d'application privilégiés dans des périodes qui ont porté un regard rétrospectif sur leur propre histoire en jouant avec les formes acquises : ainsi en est-il de l'art et de la littérature à l'époque hellénistique ou des œuvres rhétoriques de la seconde sophistique, un terme qui se réfère au précédent illustre des sophistes de l'époque de Périclès. Ce trait peut expliquer la multiplication des travaux sur les *Imagines* de Philostrate, qui apparaissent comme une sorte de conservatoire de toutes les formes

d'intertextualité et de visualisation. Comme le souligne Norman Bryson : « Les descriptions montrent le sujet en transit à travers les interstices où le monde, les images et le langage se chevauchent »⁴⁶.

Étant donné le caractère fragmentaire des documentations littéraires et iconographiques conservées, la constitution de corpus numériques permettant d'interroger de façon croisée textes et images représente une voie riche de perspectives pour découvrir des convergences entre les deux ordres d'évidence. C'est une voie qui est en train d'être explorée grâce au corpus numérique *Callythea*⁴⁷, consultable sur l'Internet, qui met en interaction les mythes attestés dans la poésie hellénistique avec un ensemble de représentations figurées.

De telles études devraient permettre de résoudre au moins en partie les apories soulignées non sans humour par Paul Zanker à propos des représentations mythologiques des sarcophages romains⁴⁸ : grâce aux connaissances accumulées par des générations de savants, nous possédons un savoir encyclopédique sur les mythes et leurs interprétations et nous pouvons établir entre les images des corrélations qu'un visiteur de l'époque antonine n'aurait jamais imaginées. En revanche, nous sommes incapables de nous représenter les libres associations que ce même visiteur pouvait éprouver, au fil des circonstances et de son humeur, devant la multiplicité des images décorant les chambres funéraires.

Susanne Muth. Compte tenu des diverses manières de percevoir du spectateur antique face aux images, nous ne pourrions jamais reconstituer autrement que par bribes la réalité historique relative à sa façon d'aborder et de côtoyer les images. À cet égard, un postulat méthodologique me semble particulièrement utile et éprouvé, celui du « spectateur implicite »⁴⁹, c'est-à-dire des structures immanentes à l'image que son auteur a intégrées à dessein pour orienter et provoquer certaines formes de perception et de réception. S'offre à nous alors une perception de l'image correspondant à la réception idéale escomptée par son producteur, et à la force communicationnelle dont il souhaitait l'investir.

En interrogeant dans ce sens les témoignages antiques de la culture visuelle, nous parviendrons au moins à reconstituer les structures conventionnelles de la perception et de la vision dans les cultures de l'Antiquité. Les objets archéologiques attestant un dialogue entre les formes de communication visuelles et verbales m'apparaissent ici particulièrement précieux : qu'il s'agisse de ceux dans lesquels l'image et le texte sont directement associés, comme la bravoure de l'empereur romain exaltée visuellement et textuellement déjà évoquée, de ceux dans lesquels l'un des deux systèmes s'empare des qualités de l'autre et tente de les employer, à l'instar des imbrications formelles et esthétiques des systèmes médiaux tels les calligrammes cités à l'instant, ou encore de ceux dans lesquels le fonctionnement d'un système trouve écho dans le second pour être ensuite expérimenté conjointement dans un médium « étranger » comme l'*ekphrasis*⁵⁰. Dès lors qu'on les interroge sur l'approche du spectateur ou du lecteur implicite, ces diverses manifestations de l'intermédialité fournissent des informations extrêmement instructives sur la culture visuelle de l'Antiquité, sur son haut degré de sensibilité, son goût de l'expérimentation et sa propension à jouer avec les potentialités et qualités des différentes expressions artistiques. Si nous parvenons à appréhender et à analyser les images antiques en suivant cette voie, alors nous pourrions aussi accéder à une nouvelle compréhension, historiquement plus conforme, de l'art complexe et inventif de la communication visuelle dans les sociétés antiques,



7. Peinture de la grotte Chauvet, période aurignacienne (31 000 ans avant J.-C.).

en dépassant toutes les perspectives univoques et étroites qui ont marqué jusqu'à présent les recherches archéologiques relatives aux images antiques.

Richard Neer. Trop souvent, « l'expérience de l'observateur ancien » n'est qu'un alibi, un moyen pour les historiens de l'art d'éluder la responsabilité de leurs propres jugements esthétiques en les rattachant à la recherche historique ou anthropologique. Au lieu de clairement fonder leurs arguments sur leur propre perception informée des artefacts, ils prétendent les fonder sur ce que

les anciens devaient percevoir. Dans la mesure où elle est spécifiquement antique, et non contemporaine, où c'est « la leur » et pas « la nôtre », cette expérience de l'artefact ne peut être vérifiée par comparaison à la nôtre. Toute affirmation énoncée à propos de, ou sur la base d'une expérience par convention invisible et invérifiable doit être considérée avec une méfiance salutaire.

La principale question reste de savoir comment nous élaborons un corpus d'images anciennes – des archives. Car les images dépendent de l'observateur. Toutes les choses – et seules celles-là – que les personnes considèrent comme des images en sont (pour eux) ; l'« expérience » est un critère de l'identité. Prenez la grotte Chauvet, où l'absence de documentation historique est totale : aucune ontologie historique de l'image n'y est possible, ni aucune reconstitution indépendante d'une « expérience de l'observateur ancien » (fig. 7). Nous reconnaissons certaines marques sur la paroi de la grotte comme des représentations picturales uniquement sur la base de l'expérience naïve qui est la nôtre, ce qui présuppose une forte corrélation entre notre expérience et celle de l'aurignacien. Cela tient en particulier pour acquis une expérience bien précise, qui consiste à *voir une image comme telle*. En résumé, notre capacité à voir des représentations figurées comme telles est préalable à tout argument que nous pourrions avancer au sujet de leur perception dans l'Antiquité.

Cependant, il n'est pas rare que les spécialistes fassent état d'une différence radicale entre les expériences, les visualités et les ontologies anciennes et contemporaines de l'image. Les anciens, dit-on, avaient une perception des images radicalement différente de la nôtre. Ils ne les voyaient pas du tout comme des images, en réalité, mais comme des agents ou des êtres divins. Cette position extrême n'est pas compatible avec l'idée que le seul fait de reconnaître une image ancienne comme telle sous-entend une similitude essentielle de l'expérience de l'observateur. Si elle était différente au point que l'ontologie même de l'image est en jeu, alors rien ne saurait nous permettre de reconnaître des images anciennes, ni d'associer des descriptions textuelles d'expériences visuelles anciennes avec tout artefact particulier que nous serions amenés à découvrir lors de fouilles. L'historicisme extrême est aveugle.

Je ne suggère en aucune façon que les connaissances historiques ne peuvent pas ou ne devraient pas modifier notre propre expérience ; au contraire, la recherche iconographique est capitale. Le fait est que notre expérience, partagée et partageable,

est une condition nécessaire et suffisante de l'image vue comme telle. Il pourrait être tentant de qualifier cette manière de voir comme anhistorique ou anachronique. Au contraire, c'est la condition préalable à toute histoire ou chronologie des images. Nous ne devons pas avoir peur d'utiliser nos propres yeux, d'accepter la preuve visuelle pour ce qu'elle est, ni de reconnaître sa provenance. C'est *notre* expérience, et pas celle des anciens, qui fait foi. L'histoire de l'art et l'archéologie sont bien plus proches de la critique d'art, et bien plus « esthétiques », qu'elles ne veulent bien l'admettre !

Ruth Webb. *Y a-t-il des points de vue ou des modèles de pensée particuliers associés à d'autres périodes de l'histoire de l'art ou dans d'autres disciplines qui ont nourri vos réflexions sur la relation entre texte et image dans l'Antiquité ?*

Susanne Muth. Pour les discussions futures sur le rapport entre texte et image dans les cultures antiques, deux perspectives me semblent d'une importance primordiale. D'une part, on peut signaler l'analyse critique plus poussée de la prédétermination par les sciences historiques de notre propre regard sur le rapport texte et image, un regard que nous risquons aisément et inconsciemment de transposer sur les phénomènes de l'Antiquité. Récemment, Michael Squire a montré de façon très éloquente et marquante pour l'archéologie et l'histoire de l'art combien la conception antique du rapport entre texte et image est fondamentalement différente de celle des temps modernes (et par conséquent aussi de notre tradition actuelle)⁵¹.

D'autre part, la réflexion approfondie sur les structures et les mécanismes concrets de la conception des œuvres de tout type, et ce dans l'optique du producteur, a également enrichi le débat actuel. Les expériences de ceux qui conçoivent et exécutent eux-mêmes peuvent justement nous sensibiliser – nous qui interprétons ces productions – à différentes questions, notamment concernant les possibilités d'exploiter et de combiner les potentialités, les hasards et les limites des différents médiums de l'expression artistique. L'analyse de Scott McCloud, théoricien de la bande dessinée, me semble particulièrement passionnante pour notre débat car il aborde les possibilités et les stratégies de cette forme d'art, expliquant avec les moyens qui lui sont propres le jeu entre image et texte et les options qu'offre ce croisement (fig. 8)⁵². Certes, ses observations ne peuvent se transposer directement aux expériences des sociétés antiques. Toutefois, elles nous apprennent à porter un regard infiniment sensible et différencié sur les multiples facettes de l'association entre texte et image, ce qui ne peut que profiter à notre interprétation de ces deux formes d'expression dans l'Antiquité.

Agnès Rouveret. Selon les corpus abordés, les sources d'inspiration ont été différentes au sein des sciences humaines. Pour moi, la sémiologie a été déterminante, tout comme l'anthropologie, l'analyse littéraire et l'analyse filmique. En ce qui concerne l'histoire de l'art, la comparaison avec toutes les autres périodes de l'histoire de l'art, y compris la plus contemporaine, est une source de réflexion majeure dans la mesure où la tradition classique a fondé une partie essentielle de sa réflexion sur les rapports entre la littérature et l'art. La comparaison avec les autres périodes permet bien sûr de mieux appréhender les transformations profondes de notions en apparence identiques. Ainsi l'usage plus ou moins extensif de la notion de « description » ou de « récit ».



8. Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York, 1993.

Mais on peut aussi prendre appui, par exemple à propos du rapport entre l'objet et son spectateur, sur l'apport des recherches les plus contemporaines pour mieux évaluer les textes ou les images antiques qui mettent en scène ce même rapport. On pourrait également citer les recherches sur la couleur et la polychromie.

La pratique de l'archéologie de terrain me semble enfin indispensable pour appréhender au plus près les contextes de production et de réception des œuvres et des monuments, mais aussi pour soumettre les textes à une forme d'archéologie qui en met au jour les stratifications. Grâce à cette confrontation permanente entre l'archéologie et l'objet, nous pouvons serrer au plus près les limites de nos hypothèses et les soumettre à une perpétuelle vérification.

Richard Neer. Question difficile ! Je pourrais me contenter de citer les noms habituels – Friedrich Kittler, Lydia Liu, Niklas Luhmann, William J. T. Mitchell, Jacques Rancière... – ou je pourrais vous parler de travaux importants qui sont actuellement menés, au croisement des théories du cinéma (*cinema studies*) et de la philosophie. L'ouvrage à paraître de Dan Morgan, *Late Godard and the Possibilities of Cinema*, en est un brillant exemple, tout comme *Histoire(s) du cinéma* de Jean-Luc Godard est la méditation la plus approfondie à ma connaissance sur les interactions entre le mot, l'image, la technologie et la société (fig. 9). Je pourrais décrire également comment, à la revue *Critical Inquiry*, nous avons récemment apporté notre soutien à une conférence majeure sur la bande-dessinée, organisée par Hilary Chute, à laquelle participaient Alison Bechdel, Daniel Clowes, Robert Crumb, Art Spiegelman, Chris Ware et d'autres, et comment nous cherchons avec les artistes à utiliser les nouvelles technologies pour juxtaposer et intégrer les médias, les pratiques artistiques et les connaissances. Nous avons beaucoup à apprendre.

Je ne peux toutefois m'empêcher de penser que suivre les autres disciplines tend à conduire à la provincialisation de l'étude de l'Antiquité, même si, tel Solon en voyage vers l'Égypte, on assiste à des conférences à l'autre bout du monde pour en rapporter un savoir exotique. Nous ne pouvons plus nous comporter ainsi. Compte tenu des nouvelles technologies et de la crise économique, les années à venir ne manqueront pas d'introduire des changements significatifs dans les recherches en sciences humaines. L'étude de l'Antiquité classique, justifiée par la fiction rebattue d'un « patrimoine commun », n'a pas d'avenir si elle ne parvient pas à s'inscrire dans des conversations

et des débats plus vastes. Quelles approches ou quels modèles l'étude de l'Antiquité a-t-elle à apporter aux autres disciplines et aux autres domaines de l'histoire de l'art ? Quel intérêt l'étude de l'Antiquité recèle-t-elle pour les disciplines émergentes ou nouvelles ?

Pour ne citer qu'un exemple, les épigraphistes de l'Antiquité classique ont mis au point un système de publication enviable. Ainsi, une jeune chercheuse comme Ann Patnaude peut associer des méthodes issues de l'histoire de l'art et des statistiques pour observer quelles relations thématiques, stylistiques ou autres les marqueurs ethniques relevés dans des textes grecs (par exemple, des graphies) entretiennent avec les monuments figuratifs sur lesquels ils apparaissent (par exemple, des statues et des vases peints). Une approche holistique de ce type serait

9. Jean-Luc Godard, extrait de *Histoire(s) du cinéma*, 1988-1998.



pratiquement impensable dans l'étude d'une période comme la Renaissance italienne. En somme, nous avons la possibilité d'analyser le mot et l'image selon des modalités difficilement accessibles à nos confrères, grâce à la nature particulière de nos archives. Il nous faut en tenir compte lorsque nous formulons des sujets de recherche.

Le prochain défi à relever consistera à resituer ces travaux dans une perspective comparatiste, à la fois chronologiquement (par exemple si l'on compare l'époque archaïque et l'époque classique en Grèce), au croisement des disciplines (par exemple, entre l'art grec et l'art de la Mésoamérique) et à travers les médias (en comparant le rapport des systèmes alphabétique, hiéroglyphique et logographique avec les cultures visuelles locales). À Chicago, le Center for Global Ancient Art poursuit des telles recherches. Déboucheront-elles sur la formation d'une nouvelle discipline, ou simplement sur une énième diversion interdisciplinaire ? C'est ce que nous verrons, et lirons.

La traduction des contributions de Susanne Muth et de Richard Neer a été réalisée respectivement par Aude Virey-Wallon et Géraldine Bretault.

1. Adolphe Reinach, *Textes grecs et latins relatifs à l'histoire de la peinture ancienne*, Agnès Rouveret éd., Paris, (1921) 1985.

2. Les auteurs suivants présentent une analyse brillante et une synthèse de l'histoire des recherches sur les images antiques : Michael Squire, *Image and Text in Graeco-Roman Antiquity*, Cambridge, 2009, p. 15-89 ; Jaś Elsner, Katharina Lorenz, « The Genesis of Iconology », dans *Critical Inquiry*, 38/3, 2012, p. 483-512.

3. De nombreux auteurs offrent une discussion fondamentale et plus générale sur le rapport entre texte et image dans la perspective de l'histoire de l'art et de la médiologie (*Medienwissenschaft*) : William J. Thomas Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago, 1986 ; William J. Thomas Mitchell, *Picture Theory: Essays on Verbal and Visual Representation*, Chicago, 1994 ; Peter Wagner, « Introduction: Ekphrasis, Iconotexts, and Intermediality – the State(s) of the Art(s) », dans Peter Wagner éd., *Icons – Texts – Iconotexts: Essays on Ekphrasis and Intermediality*, Berlin, 1996, p. 1-40 ; Dave Beech, Charles Harrison et al. éd., *Art and Text*, Londres, 2009 ; John Dixon Hunt, *Art, Word and Image: Two Thousand Years of Visual-Textual Interaction*, Londres, 2010.

4. Voir à ce sujet : Luca Giuliani, *Bild und Mythos: Geschichte der Bilderzählung in der griechischen Kunst*, Munich, 2003 ; Susanne Muth, *Gewalt im Bild: das Phänomen der medialen Gewalt im Athen des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin/New York, 2008 ; Susanne Muth, « Ein Plädoyer zur medien-theoretischen Reflexion – oder: Überlegungen zum methodischen Zugriff auf unsere historischen Primärquellen », dans Alexandra Verbovsek et al. éd., *Methodik und Didaktik in der Ägyptologie: Herausforderungen eines kulturwissenschaftlichen*

Paradigmenwechsels in den Altertumswissenschaften, Paderborn, 2011, p. 327-346 ; Zahra Newby, Ruth Leader-Newby, *Art and Inscriptions in the Ancient World*, Cambridge, 2007 ; Katharina Lorenz, *Bilder machen Räume: Mythenbilder in pompeianischen Häusern*, Berlin, 2008 ; Squire, 2009, cité n. 2, p. 202-293 et 300-428 ; Michael Squire, *The Iliad in a Nutshell: Visualizing Epic on the Tabulae Iliacae*, Oxford, 2011 ; Nikolaus Dietrich, *Figur ohne Raum? Bäume und Felsen in der attischen Vasenmalerei des 6. und 5. Jahrhunderts v. Chr.*, Berlin/New York, 2010.

5. Pour des références générales sur ce sujet, voir : Tonio Hölscher, « Die Geschichtsauffassung in der römischen Repräsentationskunst », dans *Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts*, 95, 1980, p. 265-321 ; Susanne Muth, « Bild & Text auf römischen Münzen. Zur Seltenheit einer scheinbar naheliegenden Medienkombination », dans Peter von Möllendorf et al. éd., *Ikonotexte – Duale Mediensituationen*, (colloque, Gießen/Rauischholz, 2006), publié en ligne : www.uni-giessen.de/cms/fbz/fb04/institute/altertum/philologie/dokumentationen/ikonotexte-duale-mediensituationen/ikonotexte_programm/bild-und-text-auf-romischen-munzen.

6. On trouvera plus de détails à ce sujet dans Susanne Muth, « Im Angesicht des Todes. Zum Wertediskurs in der römischen Grabkultur », dans Andreas Haltenhoff, Andreas Heil, Fritz-Heiner Mutschler éd., *Römische Werte als Gegenstand altertumswissenschaftlicher Forschung*, Munich/Leipzig, 2005, p. 262-264 ; Muth, 2011, cité n. 4, p. 334-337 ; Susanne Muth, Ivana Petrovic, « Medientheorie als Chance – Überlegungen zur historischen Interpretation von Texten und Bildern », dans Birgit Christiansen, Ulrich Thaler éd., *Ansehenssache: Formen von Prestige in Kulturen des Altertums*, Munich, à paraître. Pour d'autres exemples saisissants, voir : Newby, Leader-Newby, 2007, cité n. 4 ;

Squire, 2009, cité n. 2, p. 202-293 (grotte de Sperlonga, maison dite de Propertius à Assise) ; Katharina Lorenz, « Image in Distress? The death of Meleager on Roman sarcophagi », dans Janet Huskinson, Jaś Elsner éd., *Life, Death and Representation: Some New Work on Roman Sarcophagi*, Berlin, 2011, p. 305-332 ; Richard Neer, *The Emergence of the Classical Style*, Chicago, 2011, p. 40-46 (monuments funéraires archaïques) et p. 78-85 (statues des Tyrannoctones).

7. Sur l'association entre image et inscription sur les vases attiques, voir : François Lissarrague, « Paroles d'images : remarques sur le fonctionnement de l'écriture dans l'imagerie attique », dans Anne-Marie Christin éd., *Écritures II*, Paris, 1985, p. 71-95 ; François Lissarrague, *Un flot d'images : une esthétique du banquet grec*, Paris, 1987, en particulier p. 119-133 ; Georg Gerleigner, « Das Rätsel der Sphinx: Zur Verwendung von Schrift in der griechischen Vasenmalerei », dans Von Möllendorf et al., 2006, cité n. 5, publié en ligne : www.uni-giessen.de/cms/fbz/fb04/institute/altertum/philologie/dokumentationen/ikonotexte-duale-mediensituationen/ikonotexte-programm/das-raetsel-der-sphinx/at_download/file ; voir aussi prochainement Georg Gerleigner, *Writing on Archaic Athenian Pottery: Studies on the Relationship Between Images and Inscriptions on Greek Vases*, thèse, Cambridge University, 2012. Sur le rapport entre légendes et figures sur les monnaies romaines, voir Hölischer, 1980, cité n. 5 ; Muth, 2006, cité n. 5.

8. Arnaldo Momigliano, « Ancient History and the Antiquarian », dans *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, 13, 1950, p. 285-315, reproduit dans Arnaldo Momigliano, *Studies in Historiography*, Londres, 1966, p. 1-39 [trad. fr. : « L'histoire ancienne et l'Antiquaire », dans *Problèmes d'historiographie ancienne et moderne*, Paris, 1983, p. 244-293].

9. Ainsi à titre d'exemples dans une vaste bibliographie : Martin Langner, *Antike Graffitizeichnungen: Motive, Gestaltung und Bedeutung*, (Palilia, 11), Wiesbaden, 2001 ; Charlotte Roueché, *Performers and Partisans at Aphrodisias in the Roman and Late Roman Periods: A Study based on Inscriptions from the Current Excavations at Aphrodisias in Caria*, Londres, 1993 ; Charlotte Roueché, « Images of performance: new evidence from Ephesus », dans Pat Easterling, Edith Hall éd., *Greek and Roman Actors. Aspects of an Ancient Profession*, Cambridge, 2002, p. 254-282 ; le corpus épigraphique d'Aphrodisias, publié en ligne : <http://insaph.kcl.ac.uk/iaph2007> ; à propos des *Compitalia* à Pompéi et à Délos : Claire Hasenohr, « Les *Compitalia* à Délos », dans *Bulletin de Correspondance Hellénique*, 127, 2003, p. 167-249 ; William Van Andringa, *Quotidien des dieux et des hommes : la vie religieuse dans les cités du Vésuve à l'époque romaine*, (BEFAR, 337), Rome, 2009, p. 8-21, 94-99, 171-180 ; Lara Anniboletti, « *Compita vicinalia* a Pompei: testimonianze del culto », dans *Vesuviana*, 2, 2010, p. 77-138 ; à propos des *ostraka* voir en dernier lieu Hélène Cuvigny et al. éd.,

Didymoi : une garnison romaine dans le désert oriental d'Égypte, II, *Les textes*, Le Caire, 2012.

10. Voir Frédéric Hurlet, « Représentation(s) et autoreprésentation(s) de l'aristocratie romaine », dans *Perspective*, 2012-1, p. 159-166.

11. Lissarrague, 1987, cité n. 7 ; Evelyne Prioux, *Petits musées en vers : épigramme et discours sur les collections antiques*, Paris, 2008.

12. Newby, Leader-Newby, 2007, cité n. 4.

13. *La Cité des images : religion et société en Grèce antique*, (cat. expo., Lausanne, Institut d'archéologie et d'histoire ancienne/Paris, Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes, 1984), Paris, 1984 ; Paul Zanker, *Augustus und die Macht der Bilder*, München, 1987 [trad. angl. : *The Power of Images in the Age of Augustus*, Ann Arbor, 1990].

14. Par exemple Squire, 2009, cité n. 2.

15. Francesco De Angelis, « Dei luoghi e della memoria. Pausania, Filopemene e la fruizione della *Periegesi* », dans Orietta D. Cordovana, Marco Galli éd., *Arte e memoria culturale nell'età della Seconda Sofistica*, Catania, 2007.

16. Certains chercheurs ont eu également recours aux modèles linguistiques pour analyser la réception des modèles grecs par les élites romaines, ainsi Andrew Wallace Hadrill, *Rome's Cultural Revolution*, Cambridge/New York, 2008.

17. Angela Pontrandolfo, Agnès Rouveret, *Le tombe dipinte di Paestum*, Modène, 1992.

18. Bruno D'Agostino, Luca Cerchiai, *Il mare, l'amore, la morte: gli Etruschi, i Greci e l'immagine*, Rome, 1999 ; Mario Torelli, *Il rango, il rito e l'immagine: alle origini della rappresentazione storica romana*, Milan, 1997 ; Natacha Lubtchansky, *Le Cavalier tyrrhénien : représentations équestres de l'Italie archaïque*, (BEFAR, 320), Rome, 2005.

19. Édité par le J. Paul Getty Museum en collaboration avec la Fondation internationale pour le *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae* (LIMC), le *Thesaurus Cultus et Rituum Antiquorum* (ThesCRA), publié entre 2004 et 2012, comprend huit volumes et un index.

20. Ruth Webb, *Ekphrasis, Imagination and Persuasion in Ancient Rhetorical Theory and Practice*, Ashgate, 2009.

21. Simon Goldhill, Robin Osborne, *Art and Text in Ancient Greek Culture*, Cambridge/New York, 1994 ; Jaś Elsner, *Art and Text in Roman Culture*, Cambridge/New York, 1996.

22. Guido Bastianini, Claudio Gallazzi, *Posidippo di Pella Epigrammi* (P.Mil.Vogl/VIII, 309), (*Papiri dell'Università di Milano*, 8), Milan, 2001.

23. William J. T. Mitchell, *Picture Theory*, Chicago, 1994 ; Jacques Rancière, *Le Destin des images*, Paris, 2003.

24. Newby, Leader-Newby, 2007, cité n. 4.
25. Squire, 2009, cité n. 2 ; Squire, 2011, cité n. 4.
26. James Porter, *The Origins of Aesthetic Thought in Ancient Greece: Matter, Sensation and Experience*, Cambridge/New York, 2010.
27. Goldhill, Osborne, 1994, cité n. 21 ; Elsner, 1996, cité n. 21.
28. Liz James, *Art and Text in Byzantine Culture*, Cambridge, 2007.
29. Andrew Laird, « *Ut figura poesis*: writing art and the art of writing in Augustan poetry », dans Elsner, 1996, cité n. 21, p. 75-102.
30. Froma Zeitlin, « The Artful Eye: Vision, Ekphrasis and Spectacle in Euripidean Theatre », dans Goldhill, Osborne, 1994, cité n. 21, p. 138-196 ; Simon Goldhill, « Placing theatre in the history of vision », dans Keith N. Rutter, Brian A. Sparkes éd., *Word and Image in Ancient Greece*, Édimbourg, 2000, p. 161-179.
31. *Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae (LIMC)*, Zurich, 1981-1999 ; *Pompei: Pitture e mosaici*, 10 vol., Rome, 1990-2003.
32. Salvatore Settis éd., *La colonna Traiana*, Milan, 1988 ; Paul Veyne, « Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs », dans Diogène, 1988, p. 1-22 ; Paul Veyne, *La Société romaine*, Paris, 1991, plus particulièrement « Propagande expression roi, image idole, oracle » et « Post-scriptum », p. 311-342 ; Francesco De Angelis, « Sublime Histories, Exceptional Viewers: Trajan's Column and its Visibility », dans Jaś Elsner, Michel Meyer, *Art and Rhetoric in Roman Culture*, Cambridge, à paraître.
33. Gilles Sauron, *La Grande Fresque de la villa des Mystères à Rome*, Paris, 1998 ; Paul Veyne, François Lissarrague, Françoise Frontisi-Ducroux, *Les Mystères du Gynécée*, Paris, 1998 ; Stéphanie Wyler, « Des images dionysiaques aux limites du religieux : le cubiculum 4 de la Villa des Mystères », dans Sylvia Estienne et. al éd., *Image et religion dans l'Antiquité gréco-romaine*, (Collection du Centre Jean Bérard, 28), Naples, 2008, p. 449-459.
34. Voir Webb, 2009, cité n. 20 ; Michel Costantini, Françoise Graziani, Stéphane Rolet éd., *Le Défi de l'art : Philostrate, Callistrate et l'image sophistique*, Rennes, 2006 ; Shadi Bartsch, Jaś Elsner éd., *Essays on Ekphrasis*, numéro spécial de *Classical Philology*, 102, 2007.
35. Bastianini, Gallazzi, 2001, cité n. 22 ; Colin Austin, Guido Bastianini, *Posidippi Pellaei quae supersunt omnia*, Milan, 2002 ; Kathryn Gutzwiller éd., *The New Posidippus: A Hellenistic Poetry Book*, Oxford, 2005 ; Évelyne Prioux, *Regards alexandrins : histoire et théorie des arts dans l'épigramme hellénistique*, (*Hellenistica Groningana*, 12), Louvain/Paris/Sterling (VA), 2007 ; Évelyne Prioux, « Les 'Poèmes sur les bronziers' de Posidippe de Pella : traduction française et réflexions autour de cinq articles récents », dans *Perspective*, 2007-1, p. 49-53.
36. Voir Prioux, 2008, cité n. 11 ; Kathryn Gutzwiller, « Apelles and the painting of language », dans *Revue de philologie, de littérature et d'histoire anciennes*, 83/1, 2009, p. 39-63 ; Évelyne Prioux, Agnès Rouveret éd., *Métamorphoses du regard ancien*, Nanterre, 2010, ainsi que les travaux du projet CAIM (« Culture antérieure et invention de la modernité ») soutenu par l'Agence nationale de la recherche dans le cadre du programme « La Création : acteurs, enjeux, contextes » (2008-2012) : www.anr-caim.fr.
37. Bartsch, Elsner, 2007, cité n. 34, p. 1-19.
38. Agnès Rouveret, « La couleur retrouvée. Découvertes de Macédoine et textes antiques », dans Sophie Descamps-Lequime éd., *Peinture et couleur dans le monde grec antique*, Paris, 2007, p. 69-79 ; pour l'espace domestique romain : voir les actes du colloque international consacré à la Villa de Boscoreale, Musées royaux d'art et d'histoire de Bruxelles et Musée royal de Mariemont, 21-23 avril 2010, à paraître sous la direction d'Alix Barbet, Eva Dubois-Pèlerin et Annie Verbanck-Piérard.
39. Ce rapprochement n'est possible qu'à condition d'utiliser ces termes dans une acception plus restreinte. En effet, « texte », « art », et en somme aussi « image », peuvent aussi être définis dans un sens plus large qui souligne alors davantage leurs points communs (image en tant que forme visuelle du « texte » ; texte en tant que manifestation de l'« art », etc.).
40. À ce sujet voir Squire, 2009, cité n. 2, p. 165-168 ; Squire, 2011, cité n. 4, p. 231-235.
41. Sur les fonctions visuelles des inscriptions sur la céramique attique, voir : Lissarrague, 1985, 1987, cité n. 7 ; François Lissarrague, « *Epiktetos egraphsen*. The writing on the cup », dans Goldhill, Osborne, 1994, cité n. 21, p. 12-27 ; François Lissarrague, « Publicity and performance. Kalos inscriptions in Attic vase-painting », dans Simon Goldhill, Robin Osborne éd., *Performance Culture and Athenian Democracy*, Cambridge, 1999, p. 359-373 ; Gerleigner, 2006, 2012, cité n. 7.
42. Sur les inscriptions dans la sculpture grecque, voir : Newby, Leader-Newby, 2007, cité n. 4 ; Katharina Lorenz, « 'Dialectics at a Standstill'. Archaic kouroi-cum-epigram as I-box », dans Manuel Baumbach, Ivana Petrovic, Andrej Petrovic éd., *Archaic and Classical Greek Epigram Culture*, Cambridge, 2010, p. 131-148 ; Nikolaus Dietrich, « Framing archaic sculpture: between ornament and script », dans Michael Squire, Verity Platt éd., *Framing the Visual in Greek and Roman Culture*, Cambridge, à paraître.
43. Squire, 2011, cité n. 4, p. 158-196 et 235-246.

44. Gilles Sauron, *Quis deum ? L'expression plastique des idéologies politiques et religieuses à Rome*, (BEFAR, 285), Rome, 1994, p. 1-23.
45. Susan E. Alcock, Robin Osborne, *Classical Archaeology*, (Blackwell Studies in Global Archaeology, 10), (Oxford, 2007), Malden (MA), 2012, plus particulièrement l'introduction, p. 6-7.
46. « The descriptions show the subject in transit across the interstices where world, pictures and language overlap » (Norman Bryson, « Philostratus and the imaginary museum », dans Goldhill, Osborne, 1994, cité n. 21, p. 279).
47. Sur *Callythea*, réalisé dans le cadre du projet ANR CAIM (cité n. 36), voir la présentation en ligne : www.cn-telma.fr/callythea/index ; Pascale Linant de Bellefonds, Anne-Violaine Szabados, « Le corpus numérique *Callythea*. Textes hellénistiques et images antiques sur la mythologie », dans *Lettre de l'INSHS*, 15 janvier 2012, p. 22-24, publié en ligne : [www.cnrs.fr/inshs/Lettres-information INSHS/lettre_infolNSHS_15.pdf](http://www.cnrs.fr/inshs/Lettres-information-INSHS/lettre_infolNSHS_15.pdf).
48. Paul Zanker, Björn Christian Ewald, *Mit Mythen leben: Die Bilderwelt der römischen Sarkophage*, Munich, 2004, p. 42.
49. Sur le concept du « spectateur implicite » : Luca Giuliani, « Kleines Plädoyer für eine archäologische Hermeneutik, die nicht mehr verstehen will, als sie auch erklären kann, und die nur soviel erklärt, wie sie verstanden hat », dans Marlies Heinz, Manfred K.H. Eggert, Ulrich Veit éd., *Zwischen Erklären und Verstehen: Beiträge zu den erkenntnistheoretischen Grundlagen archäologischer Interpretation*, Münster/New York/Munich, 2003, p. 18-21 ; Wolfgang Kemp, « The work of art and its beholder: the methodology of the aesthetics of reception », dans Mark A. Cheetham éd., *The Subjects of Art History*, Londres, 1998, p. 180-196 ;
- Guy M. Hedreen, « Involved spectatorship in Archaic Greek art », dans *Art History*, 30, 2007, p. 217-246. On trouvera davantage de détails sur la fortune du postulat du « spectateur implicite » dans Susanne Muth, « Überflutet von Bildern. Die Ikonophilie im spätantiken Haus », dans Paul Zanker, Richard Neudecker éd., *Lebenswelten: Bilder und Räume in der römischen Stadt der Kaiserzeit*, Wiesbaden, 2005, p. 227-229 ; Muth, Petrovic, à paraître, cité n. 6 ; Katharina Lorenz, « The ear of the beholder. Spectator figures in Pompeian painting », dans *Art History*, 30/5, 2007, p. 665-682 ; Katharina Lorenz, « The anatomy of metalepsis: visibility turns around on late fifth-century pots », dans Robin Osborne éd., *Debating the Athenian Cultural Revolution: Art, Literature, Philosophy and Politics 430-380 B.C.*, Cambridge, 2007, p. 116-143.
50. Voir à ce propos, et sur Philostrate en particulier, Webb, 2009, cité n. 20. Voir aussi Luca Giuliani, « Die unmöglichen Bilder des Philostrat: Ein antiker Beitrag zur Paragone-Debatte? », dans *Pegasos*, 8, 2006, p. 91-116. Pour une approche plus large, voir Hartmut Boehme et al. éd., *Übersetzung und transformation: transformationen der Antike*, I, Berlin/New York, 2007, p. 401-424 ; Squire, 2009, cité n. 2, p. 416-427.
51. Squire, 2009, cité n. 2.
52. Scott McCloud, *Understanding Comics: The Invisible Art*, New York, 1993. Je remercie Luca Giuliani de m'avoir conseillé cet ouvrage stimulant.

Mots-clés

ekphrasis, image, intermédialité, sémiologie, texte